



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** "?Es bonito, verdad?" : "Zawód: reporter" jako transcendencja pozioma

**Author:** Sławomir Masłoń

**Citation style:** Masłoń Sławomir. (2016). "?Es bonito, verdad?" : "Zawód: reporter" jako transcendencja pozioma. "Kwartalnik Filmowy" (Nr 96 (2016), s. 176-188).



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

# ¿Es bonito, verdad?

Zawód: reporter jako transcendencja pozioma

SŁAWOMIR MASŁOŃ

*Rzeczy są tym, czym są, są tym, co się widzi.*

Michelangelo Antonioni <sup>1</sup>

*Zawód: reporter* to dla Michelangelo Antonioniego film nietypowy na kilka sposobów. Po raz pierwszy reżyser realizował film według cudzego scenariusza; co więcej, był to scenariusz swego rodzaju thriller. Chociaż Antonioni zaadaptował go do swych potrzeb – a zatem to, co publiczność ostatecznie obejrzała, nie było konwencjonalnym thrillerem – to jednak w oryginalnym tekście, jak zwraca uwagę scenarzysta filmu, Mark Peploe, cechy thrilleru były znacznie bardziej widoczne <sup>2</sup>. W *Zawodzie: reporter* równie wyraźnie obecny jest jeszcze jeden gatunek filmowy – jego główna część dotyczy podróży reportera telewizyjnego Davida Locke’a, który przybiera tożsamość prawną zmarłego Davida Robertsona (spotkał go w afrykańskiej wiosce na granicy pustyni, ten zaś następnego dnia umarł na atak serca), korzysta z niej i wraca do Europy jako ktoś inny. Nie wiedząc, kim był Robertson, Locke szuka wskazówek w podręcznym kalendarzu-notatniku pozostawionym przez zmarłego i wyrusza w podróż przez kontynent, pojawiając się w miejscach zapisanych w zeszycie spotkań. Po odwiedzinach własnego domu w Londynie (Robertson również miał w planie wizytę w tym mieście), Locke leci do Monachium, gdzie okazuje się, że Robertson był handlarzem bronią. Ponieważ następne miejsce spotkania, wyznaczone przez afrykańskiego klienta Robertsona, Achebe <sup>3</sup>, to Barcelona, Locke wynajmuje samochód i jedzie tam, po czym jedzie w dalszą podróż do innych umówionych miejsc.

Bycie w drodze i podróż przez kontynent, by poznać, kim się naprawdę jest, to oczywiście temat amerykańskiego filmu drogi. W *Zawodzie: reporter* mamy jednak do czynienia z wyraźnie ironiczną wariacją na temat tego gatunku, choćby dlatego, że Locke próbuje odkryć cudzą, a nie własną tożsamość. Co więcej, nie odgrywa on tylko roli sobowtóra kogoś innego – to sama konwencja zostaje podwojona: odkrywając tożsamość Robertsona, Locke oczywiście dowiaduje się dużo o sobie samym. To „przedawkowanie” konwencji filmu drogi zostaje podkreślone również na inne, czasem absurdalne sposoby. W Hiszpanii, będącej krajem małych samochodów, Locke wynajmuje *un coche americano blanco*, gigantyczny biały kabriolet prosto z produkcji hollywoodzkich. Jakby sam motyw samochodu nie wystarczył, postać Locke’a gra Jack Nicholson, który zyskał sławę dzięki roli w filmie *Easy Rider* Dennisa Hoppera (1969), jednym z najbardziej wpływowych filmów drogi wszechczasów. Czy ten wyraźny nadmiar znaczników gatunkowych w poza tym dość ascetycznym i powściągliwym filmie nie jest mocno podejrzany?

Oczywiście sam tytuł to ważna wskazówka. Jednak, jak wiadomo, omawiane dzieło weszło na ekrany pod dwoma tytułami, z których tylko jeden odnosi się do jazdy samochodem. We wspomnianym wcześniej komentarzu Peplow twierdzi, że podwojenie tytułu było czysto przypadkowe: ponieważ istniał już polski film o angielskim tytule *The Passenger* (*Pasażerka* Andrzeja Munka) w Europie tytuł został zmieniony na *Profession: Reporter* (również w językach innych niż angielski). Niezależnie od tego, ile w tym prawdy, funkcjonowanie dwóch tytułów wypukla pewien problem, który film wydaje się stawiać: każdy z nich w inny sposób interpretuje znaczenie filmu <sup>4</sup>. Ponieważ jest to historia o człowieku, który dzięki przypadkowi może zmienić tożsamość i żyć dalej jako ktoś inny, zatytułowanie jej *The Passenger* (*Pasażer*) podkreśla „egzystencjalny” wymiar fabuły, w której zmęczony swą tożsamością społeczną (pracą, rodziną itd.) mężczyzna staje się pasażerem życia kogoś innego. Z drugiej strony tytuł *Zawód: reporter* podkreśla centralną rolę profesji bohatera, a także spraw, którymi jako reporter się zajmuje: postkolonialnej przemocy politycznej w Afryce czy szerzej w „trzecim świecie”.

Film wszedł na ekrany w roku 1975, gdy proces dekolonizacji w Afryce był daleki od zakończenia. Można byłoby się spodziewać, że obraz, w którym przemoc polityczna odgrywa ważną rolę i który Antonioni nakręcił zaraz po filmie *Chung Kuo* opowiadającym o rewolucyjnych Chinach, będzie przyjęty jako (między innymi) swoisty gest polityczny. Jednak jego recepcja zawsze miała charakter apolityczny i przybierała formę albo interpretacji egzystencjalnych skupiających się na problematyce tożsamościowej, albo analiz szczególnego stylu Antonioniego podkreślających jego gry formalne z medium kina.

Doskonałym przykładem pierwszego z tych trendów (i wczesnej recepcji filmu w ogóle) jest książka Seymoura Chatmana o Antonionim w części dotyczącej *Zawodu: reporter*. Autor pisze na przykład: *Jest zmęczony światem, jak bohater romantyczny. Locke już naoglądał się świata. Nawet możliwość jeszcze jednego życia dzielonego z kimś takim, jak Maria Schneider nie jest w stanie zmienić jego fundamentalnej melancholii. Zatem decyduje, że nic nie jest w stanie tego dokonać i przyjmuje swój los. Śmierć jest dla niego wyzwoleniem* <sup>5</sup>.

Wydaje mi się, że w interpretacji tkwi jakiś fundamentalny błąd i to z kilku powodów, do których będziemy musieli powrócić. W tym miejscu można już zauważyć, że główny bohater, a w szczególności film, którym o nim opowiada, są dość odlegli od melancholii. W rzeczywistości *Zawód: reporter* jest pełen zgryźliwego humoru, który ujawnia się na wielu poziomach. Mamy tu zabawne scenki z udziałem Nicholsona (np. przeprasza Jezusa w kościele w Monachium, przykleja swe sztuczne wąsy na lampie) czy nawet statystów (np. hotelowy portier podsłuchuje pod drzwiami pokoju, do którego właśnie wprowadził Locke’a i Dziewczynę). Mamy również ironiczne odniesienia do konwencji kina amerykańskiego, np. wspomniany już biały kabriolet, ale także scena w San Fernando (widzimy w zbliżeniu tabliczkę z napisem „Plaza de la Iglesia”, po czym Locke mówi do dziewczyny: *Plaza de la Iglesia. To tu* <sup>6</sup>). Co więcej, u źródeł inicjalnej sekwencji afrykańskiej leży ironiczne odwrócenie postawy rasisty z Zachodu, dla którego wszyscy czarni wyglądają tak samo: Locke’owi udaje się zamiana tożsamości, ponieważ jest w Afryce, gdzie tubylcy chyba nie widzą specjalnej różnicy pomiędzy jednym białym a drugim (taka zamiana nie powiodłaby się w europejskim hotelu). Pierwsze spotkanie Locke’a z bezimienną Dziewczyną (Maria Schneider) może

posłużyć za jeszcze jeden przykład. *Who are you?* Dziewczyna domaga się odpowiedzi od Locke'a zamienionego w Robertsona tymi samymi słowami, którymi pan Gąsiennica zwraca się do Alicji w *Alicji w krainie czarów* <sup>7</sup>, książce poświęconej niemal wyłącznie „problemom tożsamościowym”. Odpowiedź brzmi: *Kiedyś byłem kim innym, ale przehandlowałem jego tożsamość (Obawiam się, że nie mogę wyjaśnić tego, co myślę o sobie, proszę pana – powiedziała Alicja – ponieważ nie jestem sobą, jak pan widzi* <sup>8</sup>). Czyż zatem, w świetle powyższych przykładów, określenie fabuły filmu jako melancholiczno-egzystencjalnej nie zaczyna wyglądać na interpretację adresowaną do grzecznych dzieci i przynależącą do irracjonalnego świata króliczej nory oraz absurdałnych (europejskich) stworzeń?

Z czasem staje się coraz jaśniejsze, że niezadowolenie Locke'a ma źródła znacznie bardziej konkretne niż ogólna melancholia. Zostaje to nawet wyraźnie wyartykułowane: problem leży w tym, że Locke jest kłamcą i że stopniowo zdaje sobie sprawę z tego, iż nim jest, pomimo, że stara się mówić prawdę. To znaczy: stopniowo zaczyna rozumieć, że (zachodnie) pojęcia obiektywności i bezstronności dziennikarskiej (angielska gazeta, którą Locke znajduje w swym londyńskim mieszkaniu pisze o nim w notatce pośmiertnej, że był reporterem bezstronnym /*detached*/ i dlatego przenikliwym) są kłamstwem. Innymi słowy, to nie ze światem jest coś fundamentalnie nie w porządku (interpretacja „egzystencjalna”), problem wiąże się raczej ze sposobem patrzenia i widzenia (jesteśmy w końcu w kinie). Co więcej, jeśli upierać się, że tematyka formowania nowej tożsamości i niepowodzenia tego procesu jest dla filmu kluczowa, to bolesne wysiłki afrykańskich krajów, by stworzyć sobie nowe postkolonialne *polityczne* tożsamości, w których zachodnie interesy (stare wartości i zwyczaje, które Locke pragnie pozostawić za sobą) zostaną podporządkowane interesom lokalnym, mogą posłużyć jako determinujący kontekst egzystencjalnych peregrynacji pewnego znanego handlarza afrykańskimi prawdami <sup>9</sup>. Wprawdzie istnieje w filmie oczywista paralela pomiędzy wątkiem politycznym i egzystencjalnym, jednak to ten pierwszy jest źródłem drugiego: Locke nie dlatego ma dość swego życia, że z niejasnych powodów „zmęczył się światem”, ale z powodu tego, co widział i robił w „trzecim świecie” przez całą swą karierę zawodową <sup>10</sup>. Można w tym kontekście przywołać bardzo starą sentymentalistyczną receptę na walkę ze złem tego świata: „zanim zaczniesz zmieniać świat, musisz zmienić samego siebie”. Locke nie jest na tyle naiwny, by wierzyć w ten komunał, niemniej naiwności mu nie brakuje: choć wie, że nie może zmienić świata, ponieważ (jak możemy się domyślać) próbował to zrobić jako reporter, usiłuje zmienić przynajmniej siebie przez porzucenie świata. To jednak nie może się udać – porzucony „świat” dopadnie go wcześniej czy później.

Uzasadnień „formalistycznego” podejścia do *Zawodu: reporter* można się dopatrywać w kilku komentarzach samego Antonioniego: *Nie chcę już stosować subiektywnej kamery czy Zastąpiłem moją obiektywność obiektywnością kamery. (...) W rzeczywistości wolność, jaką osiągnąłem, robiąc ten film jest wolnością, którą pragnął osiągnąć bohater filmu przez zmianę tożsamości* <sup>11</sup>. Dobrym przykładem rozwinięcia takich sugestii, które pozwoliłoby wyciągnąć z nich formalistyczne wnioski dotyczące np. pracy kamery, są analizy Sama Rohdie. Na przykład, interpretując słynne przedostatnie ujęcie, twierdzi on: *Jak Locke, kamera zajmuje podwójną pozycję: porusza się, patrzy jako podmiot, ale jednocześnie jest przedmiotem swojego spojrzenia; zatacza krąg wokół placu i patrzy na to, jak go*

*zatacza. W ten sposób kamera ostatecznie rejestruje własny ruch i czas trwania swego spojrzenia, a widzowie znajdują się w podobnej pozycji patrząc na ten ruch: w jego trakcie mogą uchwycić własne odbicie*<sup>12</sup>.

Niezależnie od tego, czy jest to właściwy opis pozycji widza dla tego ujęcia w filmie, czy nie (moim zdaniem nie), analiza Rohdiego jest interesująca, ponieważ pomysłowo przenosi motyw podwojenia z poziomu fabuły na poziom formalny filmu (według wszelkich podręczników forma dzieła modernistycznego powinna odzwierciedlać jego treść). Można jednak, jak sądzę, zadać tu zasadnie dość banalne pytanie: czemu to wszystko służy? Czy tylko temu, by pokazać, jak wyrafinowane może być dzieło filmowe, a więc innymi słowy, by przekonać publiczność (i krytyków), jaki się jest inteligentnym? Czy to wystarczy, by usprawiedliwić niezwykle skomplikowane siedmiominutowe ujęcie, którego ukończenie wymagało jedenastu dni? W ujęciu tym kamera, początkowo znajdująca się blisko wejścia do pokoju hotelowego, w którym Locke leży na łóżku (widzimy go od piersi w dół), bardzo powoli zbliża się do krat, które oddzielają pokój od placu przed hotelem, a następnie w „cudowny” sposób przechodzi przez nie i zatoczywszy pętlę wokół placu powraca do krat (tym razem pozostając na zewnątrz), by zajrzeć do pokoju, gdzie Locke leży już martwy, zastrzelony przez siepaczy afrykańskiego dyktatora, których przybycie samochodem widzieliśmy wcześniej w tym samym ujęciu.

Rohdie twierdzi też, że w przedostatnim ujęciu: *Kamera obojętnie przygląda się tym zdarzeniom; do żadnego nie przywiązuje większej wagi niż do innych: zabójcy, którzy przyjeżdżają i odjeżdżają citroenem, nie są dla kamery ważniejsi niż chłopiec, który rzuca kamieniami w psa czy rozmawiający starsi mężczyźni. To samo dotyczy słyszanych dźwięków: otwieranie i zamykanie drzwi, wystrzał z gaźnika (a może z broni palnej?), odgłos trąbki, ludzkie głosy, szczekanie psa, gwizd pociągu, bicie zegara. Dźwięki po prostu są, a kamera tylko je rejestruje*<sup>13</sup>. Jest to oczywiście fantastyczne i technicznie wyrafinowane ujęcie, które niewątpliwie stanowi ukoronowanie filmu, trzeba więc będzie do niego powrócić. Jednak w tym momencie, biorąc pod uwagę jego fantazyjność i sugerowany „chłód” lub neutralność, można zapytać: gdzie w filmie możemy znaleźć zupełne przeciwieństwo tego momentu? Które ujęcie jest tu „najgorętsze” i „najprymitywniejsze”? Bez wątpienia jest to scena egzekucji Afrykanina, o której – i jest to bardzo dziwne – tak niewiele pisze się w tekstach poświęconych filmowi. Ponieważ wiemy od samego Antonioniego, że sekwencja ta jest rejestracją autentycznej egzekucji, można by podejrzewać, że najbardziej prawdopodobnym wytłumaczeniem tego zadziwiającego milczenia, pomijania tej sceny, jest obawa piszących o filmie, że Antonioni mógłby zostać oskarżony o wykorzystywanie do wątpliwych celów estetycznych tragicznej afrykańskiej historii politycznej czy po prostu śmierci nieszczęśliwej i bezimiennej istoty ludzkiej. Innymi słowy, pomijając ten moment, badacze być może zakładają, że sekwencja ta jest mniej lub bardziej nieuzasadniona i dlatego zmienia egzekucję w coś na kształt atrakcji turystycznej. Jednak potraktować ją jako nieuzasadnioną można tylko w przypadku, gdy uznamy całą polityczną fabułę za pretekst, manipulację Antonioniego, który wprowadził do filmu powierzchowne elementy politycznego thrillera tylko po to, by zdobyć duże pieniądze MGM i móc zrealizować „głębszą” romantyczno-egzystencjalną fabułę o naturze tożsamości itd<sup>14</sup>.



Wbrew takiemu podejściu proponuję uznać, że egzekucja jest centralną częścią filmu i że łączy ją bezpośredni związek z ujęciem przedostatnim, które powszechnie uważa się za najważniejsze w filmie. Przede wszystkim, nawet jeśli widz nie wie, że sekwencja ta jest rejestracją autentycznej egzekucji, jest ona dla niego najbardziej szokującym, najboleśniejszym momentem w filmie i jako taka natychmiast odbiera wagę egzystencjalistycznemu aspektowi fabuły: czym są problemy tożsamościowe dobrze sytuowanego człowieka w średnim wieku, którego zdradza żona, w porównaniu z masowym politycznym cierpieniem Afryki? Jak już sugerowałem to właśnie egzystencjalny aspekt fabuły pełni rolę „McGuffina” w filmie, w którym przemoc polityczna jest cały czas obecna przydając mu wagi. To dotyczy także przedostatniego ujęcia, nawet jeśli formalnie przemoc została z niego usunięta z powodów, do których jeszcze wrócimy<sup>15</sup>. Nie jest więc przypadkiem, że afrykański dyktator, z którym Locke przeprowadza wywiad, odmawia właśnie wagi politycznej przemocy: *Nie ma już problemu [walk ze Zjednoczonym Frontem Wyzwolenia]. Intelktualiści i dziennikarze lubią nagłaśniać tę sprawę. Nadawać jej wagę polityczną*. Co więcej, również od strony formalnej sekwencja egzekucji jest jednym z modeli filmu. W *Zawodzie: reporter* Antonioni wielokrotnie wprowadza nową lokalizację w ten sam sposób: najpierw kamera pokazuje jakichś ludzi (często w trakcie pracy lub zabawy), następnie panoramuje okolicę i dopiero wtedy wyszukuje w niej bohatera<sup>16</sup>. Początek sceny egzekucji jest skonstruowany podobnie: stojący gapie – morze lub jezioro, na którego brzegu ma miejsce egzekucja – skazany prowadzony na śmierć.

Jeśli scena egzekucji jest załącznikiem, z którego rozwija się pewien model formalny stosowany w filmie, można oczywiście zapytać, jakie są formalne źródła najbardziej wyszukanego przedostatniego ujęcia. W rzeczywistości co najmniej trzy sceny mogą być uznane za jego zapowiedzi. Pierwszą z nich jest scena, w której Locke zamienia się na koszulę z martwym Robertsonem: w jednym nieprzerwanym ujęciu widzimy w zbliżeniu Locke’a w kraciastej koszuli, który podnosi oczy ku sufitowi – kamera podąża za jego wzrokiem w kierunku sufitowego wentylatora, następnie panoramuje sufit i schodzi w dół wzdłuż jednej ze ścian, by pokazać nam plecy Locke’a (który się przemieścił) ubranego już w niebieską koszulę Robertsona. Zamiana koszul poza kadrem trwałaby w tym wypadku mniej niż dziesięć sekund, co jest oczywiście „nierealistyczne”. Ważniejsze jest jednak co innego: te kilka sekund, gdy w kadrze nie widzimy Locke’a to właśnie czas jego „transformacji” – dokładnie wtedy decyduje on „stać się” Robertsonem. To najważniejszy moment w filmie, przynajmniej do czasu przedostatniego ujęcia. A zatem chwila najbardziej radykalnej nieciągłości na poziomie fabuły zostaje oddana za pomocą doskonale ciągłej pracy kamery.

Drugą, chronologicznie, zapowiedzią przedostatniego ujęcia jest subiektywne ujęcie z punktu widzenia żony Locke’a, Rachel, w czasie gdy ten nagrywa wywiad z afrykańskim dyktatorem. Widzimy kobietę, a następnie kamera przejmuje jej spojrzenie i rozgląda się wkoło, panoramując około 180 stopni, by ponownie powrócić do Rachel (która też już zmieniła swą pozycję) i pokazać, jak patrzy ona na rozgrywającą się przed nią scenę. Pomimo że jest to ujęcie subiektywne (pokazuje to, co widzi bohaterka), jego intencja jest „obiektywna” – spojrzenie Rachel krytykuje Locke’a za to, że „godził się na zbyt wiele”, a sama scena (Rachel opowiada o tym zdarzeniu Martinowi Knightowi<sup>17</sup>) ma pokazać rozbieżność pomiędzy sło-

wami dyktatora (*Nie ma już żadnych walk. (...) Jesteśmy zjednoczonym narodem*) a „prawdą obiektywną” jego strzeżonej przez licznych żołnierzy posiadłości. Co interesujące, owo subiektywne ujęcie z punktu widzenia Rachel pojawia się po pytaniu Knighta (telewizyjnego producenta Locke’a, który w studiu wraz z Rachel wspomina dziennikarza): *Kochałaś go?*<sup>18</sup> – na które kobieta chłodno odpowiada: *Chyba tak. Po prostu nie umieliśmy się uszczęśliwić*, co wydaje się raczej podtrzymywaniem konwencji niż zaangażowaniem. Zatem oprócz zła istniejącego na świecie (dyktator), istnieje w nim także złe spojrzenie/oko (Rachel), które patrzy i oskarża – nie dyktatora, lecz Locke’a, który przecież zdołał zadać dyktatorowi kilka niewygodnych pytań.

Trzecia i najwięcej mówiąca scena zapowiadająca przedostatnie ujęcie ma miejsce podczas innego wywiadu, tym razem z afrykańskim szamanem. Locke’owi trudno jest zrozumieć, jak człowiek, który spędził kilka lat we Francji i w Jugosławii, może nadal być strażnikiem „dzikich” zwyczajów plemiennych. Pyta więc o nie szamana: *Nie wydają się panu błędne i niewłaściwe dla plemienia?* Na co otrzymuje odpowiedź: *Panie Locke, na pańskie pytania znajdują się całkowicie zadowalające odpowiedzi. Nie sądzę, by rozumiał pan, jak niewiele się pan z nich dowie. Pańskie pytanie mówi o wiele więcej o panu, niż moja odpowiedź powie o mnie*. Początkowo może się wydawać, że odpowiedź ta dobrze splata się z jednym z motywów obecnych w filmie od samego początku – w rozmowie z Robertsonem Locke twierdził, że Zachód nie jest w stanie zrozumieć Afryki, ponieważ przykłada własne schematy poznawcze do rzeczywistości, do której one nie pasują, co prowadzi do wypaczonych stosunków z czarnym kontynentem<sup>19</sup>. Jednak to, co dzieje się w scenie z szamanem jest znacznie bardziej interesujące. Gdy Locke próbuje się bronić, mówiąc: *Sformułowałem je [pytania] całkiem szczerze*<sup>20</sup>, szaman odpowiada: *Panie Locke, możemy porozmawiać, ale tylko pod warunkiem, że nie tylko o tym, co pan uważa za szczerze, ale również o tym, co ja uważam za uczciwe*<sup>21</sup>. Po czym obraca kamerę o 180 stopni, tak by filmowała Locke’a, i dodaje: *Teraz możemy przeprowadzić wywiad. Może mi pan zadać te same pytania co wcześniej*. W pierwszej chwili to, co mówi szaman, wygląda na pleonazm. Ale nim nie jest: myślenie (*what you think*) to nie to samo, co wiara (*what I believe*), a to, co szczerze (*sincere*) nie oznacza tego samego, co uczciwe (*honest*). Jeśli przypomnieć sobie, że angielskie *sincere* pochodzi od łacińskiego *sincerus* i oznacza jasny, czysty, przejrzysty, a *honest* od łacińskiego *honus* albo *honor* oznaczającego honor, wyraźnie widać, że szczerść przynależy do świata obiektywizmu, dystansu i prawdy, podczas gdy uczciwość do świata zaangażowania i walki; a rozbieżność pomiędzy myśleniem (na Zachodzie równoznacznym z dystansem) i wiarą tylko podkreśla tę różnicę<sup>22</sup>.

Jaki rodzaj „prawdy” próbuje wydobyć z Locke’a jego rozmówca (widzimy, jak zmieszany reporter patrzy w obiektyw swej kamery)? Dlaczego każe mu spojrzeć na siebie samego? Być może dlatego, by zobaczyć, że jego szczerść jest tylko rodzajem kolonialnej protekcyjności/przemocy; innymi słowy, by zobaczyć, że oszukuje. I wydaje się, że szaman ostatecznie odnosi sukces, ponieważ autorefleksja, którą proponuje – zwrócenie „kamery” (spojrzenia) Locke’a na niego samego – staje się początkiem jego „choroby”. Indywidualna („wewnętrzna”, jednostkowa, „egzystencjalna”) psychologia reportera nie ma tutaj znaczenia, interesująca jest tylko jego psychologia „polityczna”: w końcu zdaje sobie sprawę, że samo pojęcie

obiektywizmu w jego analizach politycznych zawsze działało na korzyść interesów kolonialnych, że jego postawa niczym nie różniła się od postawy londyńskiego ambasadora reprezentującego afrykańską dyktaturę, a który rozmawiając z Rachel, nazywa rebeliantów *Ludźmi sprawiającymi kłopoty. Mało inteligentnymi*. W końcu czyż Locke nie pyta szamana właśnie o to, dlaczego wciąż jest taki „mało inteligentny” i trwa przy afrykańskich zwyczajach, podczas gdy Zachód ma tyle do zaoferowania? Ale widz już wie, jaki rodzaj pomocy oferuje: w Afryce nie ma mydła, jest za to mnóstwo broni. Co więcej, przynależność szamana do politycznego, a nie do czysto „kulturowego” kontekstu nie może budzić wątpliwości: scena z jego udziałem pojawia się zaraz po dialogu, w którym Locke, zwracając się do Dziewczyny, komentuje zapiski w kalendarzu Robertsona: *Ta Daisy* <sup>23</sup> *to chyba mężczyzna*, czyli jeden z bojowników zaangażowanych w walkę zbrojną przeciw dyktaturze, którego Locke ma spotkać w Osunie w Hotel de la Gloria (a spotka tam swą śmierć) <sup>24</sup>.

Ale co to wszystko ma wspólnego z przedostatnim ujęciem, od którego wyszliśmy? Interpretacja dominująca, wedle której Locke jest człowiekiem zmęczonym światem, każe widzieć jego podróż przez Hiszpanię jako historię wyczerpania i porażki. Jednak jaki sens ma „doczepienie” do takiego scenariusza ujęcia, które w rzeczywistości unieważnia domniemaną melancholię swą olśniewającą intensywnością? By wyjaśnić tę pozorną niekonsekwencję, możemy zwrócić uwagę na element, który na pierwszy rzut oka z dość niejasnych powodów pojawia się w ostatnich dwóch ujęciach: samochód szkoły nauki jazdy. Wjeżdża on w kadr na początku przedostatniego ujęcia, na chwilę znika, zawraca poza kadrem i pojawia się znowu tylko po to, by odjechać raz jeszcze. Następnie, gdy kamera przenika przez kraty, widzimy go przez chwilę znowu, po czym, w ostatnim ujęciu, odjeżdża on w stronę zachodu słońca na dobre.

Obecność auta szkoły nauki jazdy w filmie, którego główną afiliacją gatunkową jest film drogi, nie może być przypadkowa <sup>25</sup>. Jednak nasz kierowca zawiódł (nawet gdy prowadził, był przecież tylko pasażerem cudzego losu), a pod koniec przedostatniego ujęcia jest już martwy. Zatem co jest tu przedmiotem nauki i kogo się uczy? Skoro kierowca zawiódł, prawdopodobnie nie nauczył się swej lekcji wystarczająco dobrze. Czego ona dotyczyła? Jeśli przedostatnie ujęcie jest lekcją, musi być oczywiście lekcją patrzenia – to bardzo długie ujęcie, w którym prawie nic się nie mówi, zaś wypowiedziane w nim słowa nie mają wielkiego znaczenia. Co więcej, w ujęciu tym kamera porzuca Locke’a i jak gdyby zirytowana jego sposobem patrzenia pozostawia go samemu sobie.

W trakcie filmu wielokrotnie prosi się Locke’a, by potwierdził, że to, co widzi, jest piękne. Patrząc na pustynię w Afryce, Robertson mówi do niego: *Piękna. Nie uważa pan?* Na co ten odpowiada: *Piękna? No nie wiem*. (co można uznać za uprzejmą formą zaprzeczenia) i dodaje do tego komunał, że woli ludzi niż krajobrazy <sup>26</sup> (komunał, poddany testowi następnego dnia, okaże się pustym frazesem). Później, w wagoniku kolejki linowej nad barcelońskim portem, starszy Hiszpan mówi do Locke’a: *¿Es bonito, verdad? Is beautiful!* – ale on nie odpowiada. I w końcu, gdy biały kabriolet psuje się na południowohiszpańskim pustkowiu, rzadko porośniętym krzewami, to Dziewczyna pyta: *Czyż tu nie jest pięknie?* – co Locke bez przekonania kwituje stwierdzeniem: *Tak. Jest bardzo pięknie*. To, że Locke nie mówił, co myśli, staje się jasne w Hotel de la Gloria w Osunie, gdzie



niespodziewanie pojawia się Dziewczyna (miała jechać do Almerii, by na niego poczekać) i gdzie opowiada jej historię o ślepcu, który odzyskał wzrok, gdy miał prawie czterdzieści lat (Locke ma lat trzydzieści siedem): *Najpierw rozpierała go radość, wielka radość. Twarze, kolory, pejzaże. Potem wszystko zaczęło się zmieniać. Świat był o wiele uboższy, niż to sobie wyobrażał. Nikt mu nigdy nie powiedział, ile było brudu. Ile brzydoty. Wszędzie dostrzegał brzydotę. (...) Zaczął żyć w ciemności. Nigdy nie wychodził z pokoju* <sup>27</sup>. *Po trzech latach popełnił samobójstwo* [podkreślenia dodane].

Z oczywistych przyczyn historia ta zwykle służy jako uwieńczenie melancholicznej interpretacji filmu. Co więcej, jej przesłanie wydaje się dodatkowo podkreślone przez czysto filmowy gest, który następuje bezpośrednio potem. Locke i Dziewczyna leżą na łóżku. Gdy on kończy opowiadać, Dziewczyna jest zrozpaczona, rzuca się mu w ramiona i prawie zaczyna płakać. Kamera powoli przesuwając spojrzenie w górę ściany, podążając za zwisającym kablem elektrycznym i zatrzymuje się na dość kiczowatym obrazku ukazującym pejzaż, co wydaje się ironicznym komentarzem odnoszącym się do ludzkiej potrzeby sentymentalizacji i upiększania obiektywnej brzydoty świata. Być może jednak sprawy nie są takie proste.

Jak historia o ślepcu ma się do tego, co do tej pory widzieliśmy w filmie? Czym jest brzydota, o której Locke mówi w swej alegorii? Krajobrazy w filmie *Zawód: reporter* są konsekwentnie pokazywane jako piękne. Choć piękno to może być niekonwencjonalne (obejmuje zarówno afrykańską pustynię, jak i pyliste i półpustynne równiny południowej Hiszpanii), wciąż domaga się ono od „obiektywnego” Locke’a, by poddał się jego sile <sup>28</sup>. Jeśli na świecie jest tyle piękna, co jest brudem, który go plami i sprawia, że staje się odrażający? Film sugeruje tylko jedną możliwą odpowiedź: to przemoc polityczna jest wcieloną brzydotą. Jednak brzydota nie tkwi tylko w aktach przemocy (scena egzekucji jest „najbrzydsza” i najtrudniejsza do wytrzymania); znajduje się także w oku patrzącego, który maluje obraz świata swoim własnym brudem. Przykładami takiego brudu są nie tylko chciwość i głód władzy w oku afrykańskiego dyktatora (czy poprzedzających go kolonialnych władców), ale również właściwe Locke’owi „obiektywizm” i „dystans”; brudna prawda tych cech nakazuje „inteligentnie” trzymać się (złotego) środka pomiędzy dwiema (pseudo)skrajnościami.

By oczyścić spojrzenie, konieczna jest lekcja patrzenia i jest to sygnalizowane nie tylko przez (raczej humorystyczną) obecność samochodu szkoły nauki jazdy w ostatnich dwóch ujęciach. W ostatniej części filmu, która rozgrywa się w Osunie, stopniowo zaprasza się widza, by oderwał swe spojrzenie od spojrzenia Locke’a. Gdy przybywa on do Hotel de la Gloria i wchodzi do swego pokoju, spostrzega Dziewczynę wyglądającą na plac przed hotelem i sam nie patrząc, pyta ją: *Co widzisz?* Dziewczyna odpowiada: *Małego chłopca i starszą kobietę. Kłóć się, którą droga iść.* Co ważne, jako widzowie w pewnym sensie znajdujemy się w pozycji Locke’a: choć widzimy go z przodu w planie amerykańskim, widzimy również to, co on widzi – w lustrze komody odbija się wyglądająca na plac Dziewczyna. Nie oglądamy natomiast tego, co opisuje dziewczyna. Zatem to, co widzi ona, zostaje przekazane wyłącznie słowami. W następnym ujęciu Locke kładzie się na łóżku, a w kolejnym Dziewczyna znowu wygląda przez okno, lecz tym razem to, co dzieje się na placu, możemy zobaczyć przez jej ramię. *Co teraz widzisz?* – pyta ją Locke

i tym razem słyszymy opis tego, co sami oglądamy przez zakratowane okno: *Mężczyznę drapiącego się w ramię. Dziecko rzucające kamieniami. I kurz. Bardzo się tu kurzy*. Znaczenie ma także to, że wszystko, co widzimy przez szybę, przypomina obraz z czarno-białej telewizji: kolory są tak zgaszone, że stają się niemalże odcieniami szarości. Zanik koloru, pył – to uwertura prowadząca do sekwencji, w której zostaje opowiedziana historia o ślepcu. Potem Locke prosi Dziewczynę, by odeszła i w końcu sam podchodzi do przeszkłonych drzwi, otwiera je i przez kratę spogląda na plac. Ujęcie to, poprzedzające ujęcie przedostatnie, formalnie jest bardzo podobne do sceny z zamianą koszul. Locke otwiera drzwi, a kamera spogląda na plac przez jego ramię (powtórzenie ujęcia, w którym Dziewczyna wyglądała na plac, lecz bez „zbędnego” opisywania słowami tego, co się widzi). Ramię Locke’a stopniowo znika z kadru, podczas gdy kamera zbliża się coraz bliżej do krat, a więc to, co widzimy, wygląda na subiektywne ujęcie z punktu widzenia Locke’a. Następnie kamera panoramuje w górę i w lewo z powrotem w kierunku pokoju, gdzie po chwili w kadrze pojawiają się plecy Locke’a (w międzyczasie się przemieścił). Zatem mamy tu jasno zaznaczone stadia: werbalny opis świata (tylko słowa, bez obrazu), następnie obraz, który słowa czynią bezbarwnym <sup>29</sup>, a w końcu nieme, lecz „pokolorowane” ujęcie placu, w którym kamera na początku symuluje punkt widzenia Locke’a, po czym odrywa się od jego subiektywnej perspektywy (niesubiektywna „duchowa” transformacja). Po cięciu rozpoczyna się presostatnie ujęcie, w którym w końcu przenikamy przez kraty i wychodzimy na plac – a więc wydostajemy się z prywatnego pokoju na scenę społeczną.

Cytowaliśmy już Rohdiego, który podkreśla neutralność kamery. Przypomnijmy: *Kamera obojętnie przygląda się tym zdarzeniom; do żadnego nie przywiązuje większej wagi niż do innych [...] po prostu są, a kamera tylko je rejestruje* <sup>30</sup>. Moim zdaniem opis ten jest zarazem trafny i nietrafny. To prawda, kamera przenika przez kraty i wkracza na plac, by pokazać zwyczajny świat, na nic nie zwracając szczególnej uwagi. Jednak skutkiem tego nie jest neutralność (czy też podwojenie). Ponieważ przedostatnie ujęcie jest tak długie i nic nadzwyczajnego się w nim nie dzieje (morderstwo ma miejsce „za plecami” kamery), mamy mnóstwo czasu, by skoncentrować się na tym, co się nam pokazuje. Próbując usilnie odnaleźć w nim coś „ważnego” (w sensie hollywoodzkim: ważnego dla rozwoju fabuły romansu czy też thrillera), „przeinwestowujemy” to ujęcie naszą „wizualną energią”, a wysiłek ten jest stale podtrzymywany przez finezyjną i „udziwnioną” formę ujęcia (gdyby kamera nie zachowywała się w ten sposób, wielu widzów najprawdopodobniej szybko straciłoby zainteresowanie szukaniem wskazówek). Niezwykła długość i forma tego ujęcia wytrącają nas ze zwykłej wizualnej drzemki, stwarzając wrażenie, że wszystko, na co patrzymy, może mieć kluczowe znaczenie – efektem tego jest stopniowy wzrost intensywności widzenia <sup>31</sup>: najzwyczajniejszy, nawet brzydki (w konwencjonalnym sensie) świat jawi się nam w końcu w swej pełnej glorii. W ten sposób przedostatnie ujęcie „wyciąga” nas z melancholicznej alegorii, oferując obezwładniające wizualne doznanie świata. Używam tu słowa „gloria” rozmyślnie: kolejną rzeczą, której dowiadujemy się ze sceny, na której rozgrywa się życie społeczne przed Hotel de la Gloria, jest to, że jedyną prawdziwą transcendencją nie jest transcendencja pionowa (wstępujący do nieba święty w Monachium skonstrastowany z panoramą kamery w dół), lecz poziome wyjście z siebie w zintensyfikowane, niemal wizyjne doświadczenie świata.

Zawsze niepomniecznie dziwiło mnie, że można uznać za melancholiczny film, którego kulminacją jest tak olśniewająca wizja. Można by się nawet pokusić o stwierdzenie, że w tym przedostatnim ujęciu celem Antonioniego jest osiągnięcie takiego poziomu intensywności, który dorównałby „najokropniejszej” sekwencji filmu, egzekucji. Nie po to, by osłabić jej działanie czy też w jakikolwiek sposób jej zaprzeczyć. Całkiem przeciwnie – bezpośredni związek między najokropniejszym i najpiękniejszym momentem w filmie ustanawia konieczną stereoskopię widzenia: istnienie brzydoty w świecie jest niezaprzeczone, jest ona wszechobecna, jednak tylko intensywność widzenia pozwala spojrzeć na brzydotę z odpowiedniej perspektywy, ponieważ takie „ekstatyczne” doświadczenie umożliwia zaangażowanie w świat dla niego samego, a nie dla korzyści własnej. Tylko dla tych, którzy widzą jego piękno, świat jest wart, by o niego walczyć, podczas gdy dystans rozsiewa zarazę i jest w rzeczywistości jednym ze sposobów uczestnictwa w brzydocie.

W tym sensie przedostatnie ujęcie może być postrzegane jako podsumowanie filmu zarówno na poziomie anegdoty, jak i od strony formalnej. Jakiś czas po realizacji filmu sam Antonioni stwierdził, że ujęcie to jest *streszczeniem filmu, nie tylko jego konkluzją*<sup>32</sup>. Można też zasugerować, że zbiera ono również w jedną całość przynajmniej trzy źródłowe sceny, o których wspominałem: 1) zamianę koszul w Afryce (duchowa przemiana), 2) 180-stopniowe subiektywne ujęcie z punktu widzenia Rachel (odrażający aspekt Afryki), 3) scenę z szamanem (szczerłość kontra uczciwość). A więc: 1) by stać się kimś innym, 2) trzeba rozejrzeć się wokół i dostrzegać brzydotę, 3) a jednak mimo to widzieć całe piękno świata, co jest możliwe jedynie wtedy, gdy się patrzy z zaangażowanej pozycji.

Ostatnie ujęcie kończy lekcję patrzenia w interesujący sposób: gdy policja i obcy odjeżdżają, wieczorny spokój wraca do Osuny pod cichym niebem zabarwionym na różowo przez zachodzące słońce. Paleta kolorów odbiega tu od kontrastu przeważającego w filmie: zimnej bieli, błękitu i brudnopiaskowej żółci Afryki oraz południowej Hiszpanii, które są przeciwstawione ciepłym zieleniom i brązom charakteryzującym europejską „altanę” (w szczególności Londyn i Monachium)<sup>33</sup>. W tym ujęciu widzimy błękity, żółcie, pomarańcze, zielenie, brązy przygaszone przez wieczór i skonstrastowane z płonącym różem zachodu słońca, pośród którego elektryczne światła błyszczą w sposób niemal bożonarodzeniowy, wspomagane przez kolorowe witraże Hotel de la Gloria. Na pierwszy rzut oka zdaje się, że powracamy do kiczowatego krajobrazu, który widzieliśmy na ścianie w pokoju hotelowym Locke’a, który można uznać za ironiczny komentarz do historii o ślepcu lub też za ilustrację eskapistycznego spojrzenia. Teraz jednak okazuje się, że w tym landszafcie wcale nie było ironii, że pokazując go, kamera „przeczuła”, co się stanie w ostatnim ujęciu. Choć widzimy w nim zachód słońca, uważany przecież zwykle za kiczowaty, jest ono niewątpliwie piękne i promieniuje nowo zyskanym spokojem, będącym rezultatem przemiany osiągniętej dzięki intensyfikacji. W tym kontekście nie jest zaskoczeniem, że ujęcie to rozpoczyna się odjazdem samochodu szkoły jazdy (po dniu nauki czegoś się nauczone), który włącza światła i rusza, by udać się na spoczynek. Jednak nie chodzi tu tylko o humorystyczne podkreślenie końca lekcji – gdy samochód włącza światła, znowu dzieje się coś „cudownego” – ich „spektralne” odbicia pojawiają się na wieczornym niebie niczym nowe gwiazdy. Efekt ten prawdopodobnie powstał dzięki silnemu światłu na planie, które, odbite od obiektywu, odbiło się od filtra umieszczonego przed obiektywem

i powróciwszy do soczewek, zostało zarejestrowane na taśmie filmowej<sup>34</sup>. Trudno o lepszy sposób, by pokazać, że to, co się dzieje w ostatnim ujęciu jest konsolidacją nowego spojrzenia, pojawieniem się „filtra”, który pozwala na ujście światła w nowych kolorach.

Co więcej, ten nowy początek jest w dowcipny, a zarazem wzruszający sposób podkreślony na poziomie anegdoty. Gdy samochód szkoły jazdy odjeżdża, jesteśmy świadkami kłótni między właścicielem hotelu i jego żoną, po której mężczyzna, zapalając papierosa, odchodzi w stronę zachodu słońca, podczas gdy kobieta włącza światła w holu, spogląda za nim zza rogu hotelu i powraca do wejścia, by usiąść na schodach i zająć się jakąś ręczną robótką, prawdopodobnie w oczekiwaniu na jego powrót. Chociaż nie słyszymy, o co się kłóć, możemy przypuszczać, że ma to związek z wydarzeniami dnia: żona – uznawszy, że na zewnątrz wciąż może być niebezpiecznie, próbuje powstrzymać męża przed spacerem czy też pójściem na spotkanie z przyjaciółmi. Choć z jednej strony jest to niewiele znaczący epizod, z drugiej można w nim widzieć jedną z najbardziej „mitycznych” czy „archetypicznych” sytuacji – mężczyzna opuszcza bezpieczny dom i profesję, i wyrusza w niebezpieczny świat, by odnaleźć siebie i udowodnić swą wartość – co stanowi powtórzenie fabuły, którą właśnie obejrzelśmy<sup>35</sup>. Na dodatek scena ta przewrotnie powraca do konwencji filmu amerykańskiego, wiadomo przecież kto odjeżdża w kierunku zachodu słońca na koniec filmu hollywoodzkiego. W ten sposób ostateczne ujęcie staje się symbolem całego wspianego przedsięwzięcia zatytułowanego *Zawód: reporter*, najbardziej niehollywoodzkiej lekcji patrzenia podważającej – ograniczające duchowo i wizualnie – obowiązujące konwencje filmowe, opłaconej i pokazanej w waszym lokalnym kinie przez spółkę Metro-Goldwyn-Meyer.

SŁAWOMIR MASŁOŃ

<sup>1</sup> M. Antonioni, *Interviews*, red. B. Cardullo, University Press of Mississippi, Jackson 2008, s. 119.

<sup>2</sup> Komentarz do wydania filmu na DVD z 2006 r.

<sup>3</sup> Jest on prawdopodobnie przywódcą rebeliantów w nienazwanym państwie afrykańskim, z którymi nie udało się Locke’owi skontaktować na początku filmu, gdy próbował tego jako reporter.

<sup>4</sup> Gdy film wszedł na ekrany kin, te dwa tytuły w rzeczywistości odnosiły się do dwóch różnych wersji. Wersja amerykańska była krótsza, ponieważ nie było w niej dwóch scen: wizyty Locke’a w londyńskim mieszkaniu i jego „kłótni” z Dziewczyną w gaju pomarańczowym w Hiszpanii.

<sup>5</sup> S. Chatman, *Antonioni, or: the Surface of the World*, University of California Press, Berkeley 1985, s. 188. Jeśli weźmiemy pod uwagę wyłącznie fabułę filmu, trudno zrozumieć, co miałyby uczynić życie Locke’a z Marią Schneider tak ekscytującym, chyba że uwzględnimy jej rolę w *Ostatnim tangu w Paryżu*.

<sup>6</sup> Jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenia dialogów podaję za europejską wersją DVD z 2006 r.

<sup>7</sup> L. Carroll, *The Complete Illustrated Works*, Chancellor Press, London 1993, s. 47. W rzeczywistości jesteśmy w niesamowitej krainie (w oryginale Carrolla „kraina czarów” to *Wonderland*, czyli raczej „kraina dziwów”) Palau Güell Gaudiego i Locke, rozejrzawszy się wokół, pyta Dziewczynę, czy nie myśli, że Gaudi był szalony.

<sup>8</sup> L. Carroll, *Przygody Alicji w Krainie Czarów*, tłum. M. Słomczyński, Czytelnik, Warszawa 1972, s. 48.

<sup>9</sup> Jest to ważny motyw. Achebe, przywódca rebeliantów, mówi: *Nasz główny problem to pomoc wojskowa, jakiej Europa udziela rządowi*, a nazwisko i imię Patrice’a Lumumby, pierwszego demokratycznie wybranego premiera Republiki Kongo, pojawia się na okładce francuskiej książki, którą Locke ma ze sobą w amerykańskim hotelu. Lumumba, pozbawiony stanowiska przez przewrót wojskowy popierany

- przez Belgię, Wielką Brytanię i USA, został rozstrzelany przez pluton egzekucyjny, co wyglądało prawdopodobnie jak scena egzekucji w filmie *Zawód: reporter*.
- <sup>10</sup> Dotyczy to też jego życia prywatnego: w filmie widzimy, że (przynajmniej częściowo) powodem chłodu żony Locke'a jest jej opinia, iż Locke „godzi się na zbyt wiele” (np. nie demontuje kłamstw afrykańskiego dyktatora w wywiadzie, którego żona jest świadkiem).
- <sup>11</sup> M. Antonioni, dz. cyt., s. 122, 123.
- <sup>12</sup> S. Rohdie, *Antonioni*, British Film Institute, London 1990, s. 151.
- <sup>13</sup> Tamże, s. 147-148.
- <sup>14</sup> Chatman pisze: *Thrillery opierają się na poczuciu, że jest coś do uratowania (...), to wszystko, co Hitchcock nazywa „MacGuffin”*. Tutaj przyczyna – broń dla rebeliantów – zostaje zapomniana. Nie tylko bohater nie zostaje uratowany, ale cała kwestia wybawienia wydaje się w wielu sensach tylko pretekstem. S. Chatman, dz. cyt., s. 194.
- <sup>15</sup> Jeśli wziąć pod uwagę fabułę, egzekucja mogła być dla Locke'a kroplą, która przepełniła czarę i wywołała jego „chorobę”. Sam Antonioni sugeruje to w jednym z wywiadów (M. Antonioni, dz. cyt., s. 118).
- <sup>16</sup> Robotnicy naprawiający chodnik – Brunswick Centre (znany budynek w londyńskiej dzielnicy Bloomsbury) – Locke wkraczający w kadr; podróżujący na lotnisku w Monachium – panorama hali lotniska – Locke przy stoisku firmy Avis; wnętrze pawilonu w Umbraculo w Barcelonie – bawiące się dzieci – Locke siedzący na ławce.
- <sup>17</sup> Sekwencję wywiadu Locke'a z afrykańskim dyktatorem wprowadza rozmowa Rachel z Knightem, w której mówi ona o Locke'u, że nie różnił się tak bardzo od innych reporterów, ponieważ: *He accepted too much*. Fraza ta na cytowanym wydaniu DVD jest przetłumaczona jako „za dużo na siebie wziął”, co jest całkowicie nonsensowne, ponieważ z kontekstu wynika, że ma ona pretensje do Locke'a, iż np. w wywiadzie nie zaprzeczał kłamstwom dyktatora.
- <sup>18</sup> Zarówno angielskie, jak i polskie napisy na DVD podają to pytanie w czasie teraźniejszym (*Do you love him?/ Kochasz go?*). Ja jednak słyszę: *Did you love him?*
- <sup>19</sup> Sam Locke „komentuje” dla nas tego rodzaju „kulturalizm”, uśmiejając się sarkastycznie, gdy słucha tego momentu swej rozmowy z Robertsonem nagranej na taśmę.
- <sup>20</sup> Kolejna porażka tłumacza, nie wymagająca chyba komentarza – napisy na DVD mówią: *Sformulowałem je [pytanie] dość szczerze*. Dodatkowo Locke używa liczby mnogiej: *I meant them quite sincerely*.
- <sup>21</sup> Wersja oryginalna jest znacznie bardziej precyzyjna niż polskie tłumaczenie: *Mr Locke, we can have a conversation but only if it's not just what you think is sincere, but also what I believe to be honest*.
- <sup>22</sup> *Which Tribe Do You Belong To? (Do jakiego należysz plemienia?)* pyta tytuł książki (Alberta Moravii), którą widzimy w londyńskim mieszkaniu Locke'a, gdy zabiera stamtąd pieniądze i dokumenty. Jako reporter wierzył w swoją bezstronność – jako dostawca prawdy obiektywnej nie mógł być oddany żadnej sprawie.
- <sup>23</sup> W notiesie Robertsona są zapisane miejsca i daty spotkań, jednak jego partnerzy biznesowi w celach konspiracyjnych występują pod kobiecymi pseudonimami.
- <sup>24</sup> Achebe, przywódca rebeliantów, prosi Locke'a w Monachium, by pozdrowił Daisy.
- <sup>25</sup> Choć *Zawód: reporter* to film polityczny, nie ma w sobie zbyt wiele z gatunku politycznego thrilleru.
- <sup>26</sup> *Na pustyni żyją ludzie* – kontruje Robertson, łącząc piękno świata i polityczną sprawę, której służy.
- <sup>27</sup> Tłumaczenie na DVD: *Nigdy nie wyszedł z pokoju*.
- <sup>28</sup> Miejski krajobraz w Europie jest bardziej dwuznaczny. Choć Antonioni słynnie z architektonicznych odniesień, znane budynki, które występują w *Zawodzie: reporter* są pokazane w dość ironiczny sposób. Pierwszy rozpoznawalny budynek to Brunswick Centre w Londynie, kontrowersyjne dzieło architektury funkcjonalistycznej, którego Antonioni w żaden sposób nie kontekstualizuje (chyba że przypominając nam afrykańskie budynki, widziane przez nas wczesniej, które były także jasnego koloru, proste i funkcjonalne). Ironia staje się bardziej oczywista, gdy Locke, będąc w Monachium, znajduje się w barokowym kościele pełnym złota i fruwających kupidynów, który tu staje się miejscem wymiany pieniędzy i wojskowej dokumentacji, a zatem przynależy do fabuły mówiącej o walce politycznej i cierpieniu (religia służyła kolonializmowi na wiele sposobów). Co więcej, kiedy kamera w końcu skupia się na wnętrzu kościoła (gdy wszyscy poza Locke'iem z niego wychodzą), zaczyna powoli panoramować w dół ołtarza (subiektywne ujęcie z punktu widzenia Locke'a), czyli niejako w złym kierunku, ponieważ ołtarz przedstawia apoteozę, formalną „glorię” świętego wznoszącego się ku niebu. Ten sam ruch kamery powtarza się, gdy znajdujemy się z Locke'iem w Palau Güell: główna sala przy-



jęć jest pokazywana od sufitu w dół ścian i klatki schodowej, gdzie widzimy kilku niemieckich (!) turystów (słyszymy, jak rozmawiają na ścieżce dźwiękowej) – to również ujęcie z punktu widzenia Locke’a. (O apoteozie świętego w Monachium pisze W. Arrowsmith, *Antonioni: The Poet of Images*, red. Ted Perry, Oxford University Press, Oxford 1995, s. 157.

- <sup>29</sup> Ten punkt widzenia wiąże się z Dziewczyną, co może wydawać się dziwne, jako że zwykle interpretuje się ją jako „żywczy” element w melancholicznej fabule. Jeśli jednak dokładniej przyjrzeć się temu, jak jest tu przedstawiana, sprawa przestaje być oczywista. Gdy pierwszy raz widzimy Dziewczynę, czyta ona książkę, siedząc na ławce nieopodal Brunswick Centre. Ma na sobie zieloną bluzkę i po chwili, odłożwszy książkę, przeciąga się w słońcu pośród listowia. W ten sposób zostaje skojarzona z soczystą zielenią i brązem, kolorami, które w filmie charakteryzują bogatą Europę jako „zieloną altanę” (*a green bower*; W. Arrowsmith, dz. cyt., s. 159): regresywny komfort i bezpieczeństwo klasy średniej, którego przykładem są szczególnie Landsdowne Crescent (w londyńskim Notting Hill, gdzie mieszkał Locke) i Monachium, skonstrastowane z ascetycznymi obrazami i kolorami Afryki i Hiszpanii. Zieleń może być tu również kontrpunktem dla funkcjonalistycznej oszczędności Brunswick Centre, całkowicie różnego od inspirowanych naturą budowli Gaudiego w Barcelonie, gdzie znów spotykamy Dziewczynę. Tam, na dachu Casa Milà, Dziewczyna i Locke są świadkami wydawałoby się nieprowadzącej do niczego kłótni pomiędzy nieznaną parą. Jednak kłótnia ta przenosi nas do dalszej „zielonej” sceny na południu Hiszpanii. Pośród bujnej roślinności gaju pomarańczowego położonego na spalonym słońcem pustkowiu Locke (w zielonej koszulce polo) budzi się, by uświadomić sobie, że nie jest w stanie pozostawić za sobą dawnej jaźni, czego rezultatem jest kłótnia z Dziewczyną (trzymającą w dłoni właśnie zerwaną z drzewa pomarańczę). Ta, stwierdziwszy: *nie interesuje mnie*

*rezygnowanie*, opuszcza go (ale tylko na chwilę). Scenę tę dałoby się łatwo przypisać do schematu kontrastu stary zmęczony człowiek/świeża młoda dziewczyna, gdyby nie kontekst, w którym występuje. Po pierwsze, w filmie mamy jeszcze jedną kobietę, której nie interesuje rezygnowanie – to żona Locke’a, która uparcie ich ściga (w pewnym sensie reprezentuje ona dawną tożsamość reportera, która nie chce umrzeć). Co więcej, po scenie w gaju pomarańczowym i scenie pojednania między Dziewczyną i Locke’iem następuje scena rozgrywająca się w kiczowatym, przesadnie ozdobnym, zielonym wnętrzu drogiej restauracji, gdzie Locke, obserwujący przez okno atrakcyjną kobietę w bikini, słyszy od Dziewczyny odwieczne kobiece pytanie: *O czym myślisz?* Daje na nie odwieczną męską odpowiedź: *O niczym*. Zmęczony Dziewczyną Locke rozgląda się za nową rozrywką. Jesteśmy tu świadkami nie tylko powrotu Locke’a do jego dawnej tożsamości, ale również posiłku nudnej pary z klasy średniej w pozbawionej smaku restauracji dla bogatych europejskich turystów („zielona altana”), gdzie Dziewczyna jest tylko młodszą wersją irytującej Rachel. Taka wizja Dziewczyny jest doprowadzona do rozstrzygającego końca przez to, jak zainscenizowano jej pojawienie się w Hotel de la Gloria: najpierw widzimy jej odbicie w lustrze. W filmie tylko dwie osoby zostały wcześniej pokazane w ten sposób: Martin Knight w Barcelonie i Rachel Locke w Almerii, oboje należący do odrzuconego komfortu „altany”, oboje ścigający Locke’a, a zatem niemile widziani.

- <sup>30</sup> S. Rohdie, Dz. cyt., s. 147-148.

<sup>31</sup> Można nawet powiedzieć, że Antonioni trochę tu „oszukuje”: w ujęciu pojawia się parę jaskrawoczerwonych barwnych plam (ubrania aktorów).

- <sup>32</sup> M. Antonioni, dz. cyt., s. 166.

<sup>33</sup> W. Arrowsmith, dz. cyt., s. 159.

<sup>34</sup> G. Królikiewicz, *Anty-Faust. Próba analizy filmu Michelangelo Antonioniego „Zawód reporter”*, Studio Filmowe N, Łódź 1996, s. 97.

- <sup>35</sup> Tamże, s. 100-103.